"Correr es mi destino para burlar la ley". Análisis discursivo de *Clandestino* de Manu Chao

Luz Danielle Zehnder-Maradiaga Orellana*

Universität Zürich
Suiza

Resumen: En este artículo, basándonos en algunos ejemplos de canciones, se tratará de mostrar los principios que Manu Chao propone en su primer álbum en solitario, *Clandestino*, a fin de crear un arte para todos. Con dichos principios —el mestizaje, la simplicidad y su visión del mundo—, el artista se aleja tanto de las normas literarias como musicales impuestas por la autoridad.

Palabras clave: Manu Chao, *Clandestino*, mestizaje, simplicidad, visión del mundo, análisis del discurso literario, análisis musicológico.

"Running is my Destiny to Outwit the Law". Discursive Analysis of *Clandestino* of Manu Chao

Abstract: In this article, based on some examples of songs, we will try to show the principles that Manu Chao proposes in his first solo album, *Clandestino*, in order to create an art for everyone. With these principles —hybridity, simplicity and his vision of the world—, the artist moves away as much from the literary norms as musicals imposed by authority.

Keywords: Manu Chao, *Clandestino*, hybridity, simplicity, vision of the world, literary discourse analysis, musical analysis.

* Este artículo presenta una versión abreviada de la tesina de máster con la que la autora ganó el Premio de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos 2018 al mejor trabajo de investigación predoctoral.

Nosotros nacimos de la noche,
en ella vivimos,
moriremos en ella,
pero la luz,
será mañana para los más,
para todos aquellos que aún lloran la noche,
para quienes se niega el día.

Para todos la luz,
para todos todo.

(EZLN, *Cuarta Declaración de la Selva Lacandona*).

Manu Chao propone en *Clandestino,* su primer álbum en solitario, un arte para todos. Con tal fin, el artista "burla" tanto las normas literarias como musicales, que siente impuestas por la autoridad, y lo hace a través de un discurso híbrido con el que pretende acercarse a la mayoría. El objetivo de mi tesina —titulada *Correr es mi destino para burlar la ley. Análisis discursivo de Clandestino de Manu Chao*— era demostrar cuanto acabo de afirmar, desentrañando el metalenguaje de las canciones de ese álbum: mediante su análisis me proponía poner al descubierto las bases sobre las cuales Manu construye su arte: el mestizaje, la simplicidad y su visión del mundo.

El papel general que desempeñan estos principios en las canciones de *Clandestino* es lo que trataré de mostrar en la primera parte de este artículo; en la segunda, en cambio, mediante el análisis discursivo y musicológico de la primera canción (homónima del disco), trataré de visibilizar su rol concreto en la construcción del sentido textual.

CLANDESTINO

Clandestino, el primer disco en solitario del famoso cantautor José Manuel Thomas Arthur Chao, mejor conocido como Manu Chao (París, 1961), fue publicado en 1998, con 16 canciones en español, francés, inglés y portugués. Según las principales emisoras de radio en Francia, *Clandestino* no encajaba con su forma-

to de programación[1]. Sin embargo, se convirtió en un fenómeno mundial y en el disco más vendido en la historia del rock francés[2]. *Clandestino* vendió más de cinco millones de ejemplares en todo el mundo, número que podría duplicarse si se incluyen las copias pirateadas[3].

Las 16 canciones que conforman *Clandestino* están muy entretejidas entre sí en cuanto a contenido, pudiéndose hablar en este plano de un álbum conceptual, como lo califica Runte-Collin[4]. Este disco, definido por muchos como *polaroid* de América Latina y diario de viaje, tiene como temas principales el desplazamiento de migrantes y la confusión babilónica de la humanidad en la era de la globalización, erigiéndose Manu en un portavoz vinculado a campañas de antiglobalización que abogan por las fronteras abiertas y la migración libre[5]. De hecho, Chao conoce bien estos temas, pues su familia emigró de España a Francia.

También en la música todas las canciones del álbum están relacionadas entre sí, algo que se manifiesta formalmente en la ausencia de pausas entre ellas, fluyendo de una a otra rítmica y musicalmente. A esto hay que añadir el argumento de existencia de intermusicalidad, no sólo entre las canciones de *Mano Negra* y del mismo Manu Chao, sino entre éstas y la música de otros autores, siguiendo los principios de restauración y reciclaje. Además, hay elementos musicales y muestras de grabaciones introducidos en todo el álbum como *leitmotive*[6], y que, en mu-

---

[1] Culshaw, Peter: *Clandestino. In Search of Manu Chao*. London: Serpent's Tail, 2013, p. 174; Robecchi, Alessandro: *Manu Chao. Música e liberdade*. Vigo: Xerais, 2001, p. 275, y Vérol, Andy: *Der Clandestino*. Höfen: Hannibal, 2010, p. 136.

[2] Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 183, y Robecchi (2001), *op. cit.*, p. 285. Este último afirma que el álbum fue comprendido por el público antes que por la crítica.

[3] Culshaw (2013), *op. cit.*, pp. 183-184.

[4] Runte-Collin, Annika: *ChanSongs. Mehrsprachigkeit im zeitgenössischen französischen Chanson*. Hamburg: Dr. Kovač, 2013, p. 244.

[5] Lebrun, Barbara: *Protest Music in France. Production, Identity and Audiences*. Aldershot: Ashgate, 2009, p. 89; Knauth, Karl Alfons: «Weltliteratur: von der Mehrsprachigkeit zur Mischsprachigkeit», en: Schmitz-Emans, Monika (ed.): *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg: Synchron, 2004, p. 104, y Robecchi (2001), *op. cit.*, pp. 139-140, 276, 286. Para Robecchi el álbum es político. Josh Kun define el álbum como "a migratory song-mix", en «Esperando la última ola. Waiting for the Last Wave. Manu Chao and the Music of Globalization», en: Fernández L'Hoeste, Héctor/ Pacini Hernandez, Deborah/ Zolov, Eric (eds.): *Rockin' las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004, p. 336.

[6] Runte-Collin (2013), *op. cit.*, p. 244.

chos casos, enriquecen el contenido de las canciones. Esta continuidad de las canciones y el reciclaje de melodías y ritmos forman lo que hemos denominado *ciclo de canciones*, que Josh Kun llama *continuous minimalist song cycle*[7].

La poética y música de Chao configuran un discurso basado en sus experiencias personales, sus viajes y las influencias que ha recibido a lo largo de su vida. Hasta ahora, Manu Chao no ha escrito ningún libro que contenga reflexiones sobre su poesía y música; sin embargo, sí que especifica, aunque de manera fragmentaria en sus entrevistas, las bases sobre las cuales construirá su arte y que son las que antes he elencado y, de nuevo, enumero: el mestizaje, la simplicidad y su visión del mundo.

Mestizaje

Manu Chao estaba destinado, por la situación en la que vino al mundo y se crió, a crecer en un ambiente "mezclado":

> Nací en Francia, en la periferia de París. Y ahí aprendí la cultura francesa, pero en la periferia, donde el 70 por ciento de la cultura, por la inmigración, es árabe. Entonces, esa cultura, a la hora de la música, lleva una mezcla que teníamos en el barrio, no era algo de afuera. La primera vez que entré en África negra fue en mi barrio, en la casa de mis amigos, con las abuelas, las madres, que no olvidan su origen. No crecí en una realidad ya hecha, en una cultura ya definida, eran miles de culturas mezclándose y yo ahí. En el flan que hablamos de barrio, *es un lenguaje mezclado de multiculturalización*.[8]

También las experiencias adquiridas durante sus viajes contribuyen al estilo mezclado de Manu. Sus discos son producto de su pasión por los viajes[9]. Sus éxitos los escribe en el camino y también suenan así, como si los hubiera inventado para ser agradables compañeros de viaje, ya que para Chao viajar es

---

[7] Kun (2004), *op. cit.*, p. 336.

[8] Cit. en AA. VV.: «Manu Chao. 'Todos tenemos derecho a la felicidad'. Entrevista exclusiva», *Desde abajo*, 118 (10-VI-2002), https://www.desdeabajo.info/ediciones/587-manu-chao-%E2%80%9Ctodos-tenemos-derecho-a-la-felicidad%E2%80%9D-entrevista-exclusiva.html (consultado 29-VI-2017). La cursiva es mía.

[9] Cabré, David/ Font, Patricia: *Manu Chao*. Barcelona: La tempestad, 2004, p. 63.

tanto su "droga" como su "escuela"[10]. Afirma que "cuando se mezclan las raíces de varios sitios estás creando nuevas raíces para el futuro", y que "por eso deben existir los viajes. Estar y dejar de estar en todos lados". Cuando aún formaba parte de *Mano Negra* dijo que "el futuro está en el mestizaje"[11].

Manu figurativiza ese mestizaje en su poética mediante la mezcla de lenguas y estilos de habla ajenos, y en su música, mediante la mezcla de estilos musicales y uso de fragmentos melódicos. En los textos de sus canciones se observa un cambio fácil del español al francés o inglés, incorporando en algunas canciones textos en todas esas lenguas para obtener un efecto híbrido, por ejemplo, de *franglais*, *frañol* o *spanglish*[12].

Manu Chao se permite también algunas licencias ortográficas y gramaticales para adaptar las letras a la música, o como resultado de las influencias de otras formas de hablar[13], por ejemplo en «Welcome to Tijuana» llama la atención la forma de escribir la palabra *tequila* con k, incorrecta en cualquiera de las lenguas empleadas en *Clandestino*.

En cuanto a esa mezcla de estilos en la música, es el grupo *The Clash* el que más influencia ha ejercido en Manu Chao. En 1981 concretamente, Manu tuvo la oportunidad de verlos en vivo, lo que fue decisivo para él, ya que allí pudo observar que se pueden mezclar estilos como el *ska*, *reggae*, *r'n'b*, *hip hop* y *jazz*. Sobre todo su líder, Joe Strummer, se convirtió en un amigo paternal de Manu en sus últimos años de vida. Para Manu, ellos fueron su modelo cuando comenzó a escribir canciones[14]. De hecho, en los tiempos anteriores a su carrera en solitario, Manu ya era partidario también de un arte mezclado. Sin embargo, en esa época predominaba el punk en su música, mientras que, en el período final de *Mano Negra*, se nota la influencia del *reggae*. Manu Chao define este nuevo estilo musical así: "Mi estilo de música personal, el cachivachi, cachivachi boggie, mezclar todo con todo, y como venga, y sorprenderse..."[15].

Todas esas mezclas en la música de Manu Chao reflejan su origen y los contactos que ha tenido tanto en el ambiente donde creció como en sus viajes.

---

[10] Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 222.

[11] Cit. en Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, pp. 63, 92.

[12] Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 91, y Runte-Collin (2013), *op. cit.*, pp. 257, 264.

[13] Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, p. 94.

[14] Culshaw (2013), *op. cit.*, pp. 36-37; Robecchi (2001), *op. cit.*, pp. 51-52, y Vérol (2010), *op. cit.*, pp. 27-28.

[15] Cit. en Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, p. 50.

Según Barbara Lebrun, Manu establece a través de estas copias de estilos no occidentales una afiliación directa entre sus oyentes europeos y las culturas del sur presentadas, entusiasmando a estos oyentes por esa connotación de alteridad de su música y la imposibilidad de atribuirle un origen nacional fijo[16]. Eduardo Olivares afirma que Manu ha creado una especie de identidad musical transuramericana, algo que ningún músico suramericano ha logrado conseguir[17].

Otra característica de su música es el empleo de lo que Chao denomina técnica de *collage*, esto es, la introducción en sus canciones de fragmentos de emisiones de radio, mensajes de contestadores de llamadas telefónicas, informes noticieros, demostraciones políticas, conversaciones entre personas, señales horarias, anuncios de metro, comentarios de partidos de fútbol, sonidos de la calle, voces de otros cantantes, etc.[18] Estos mismos fragmentos de vida sonoros, que se agregan a la ya multifacética sensación de la música y producen un sonido "sucio", como si la música hubiera sido grabada en la calle, cumplen el papel de intermedios o entreactos dentro de sus canciones. Algunos de ellos ofrecen información irrelevante que contribuye al estilo mezclado de Manu Chao, pero otros fragmentos tienen conexiones importantes con las letras de las canciones y ayudan a internarse en el viaje musical del artista. A menudo sirven de introducción a una canción, apareciendo al final de ésta en otras ocasiones o alternándose a lo largo de ella[19].

Chao aboga por un arte libre, transgresor, no puro, donde sea posible mezclar. Y piensa que un poco de irreverencia no vendría mal. Para él, la irreverencia es

---

[16] Lebrun (2009), *op. cit.*, pp. 91-92.

[17] Robecchi (2001), *op. cit.*, p. 46.

[18] Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, p. 71; Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 91; Ramos-Jordán, Alicia: «Spaces of Self-representation in Transmodernity. Cheb Balowski's El Moro Rumbero del Call and Manu Chao», en: López-Calvo, Ignacio (ed.): *Peripheral Transmodernities. South-to-South Intercultural Dialogues between the Luso-Hispanic World and "the Orient"*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 310, y Runte-Collin (2013), *op. cit.*, p. 264.

[19] Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 91; Ramos-Jordán (2012), *op. cit.*, pp. 310-311, y Runte-Collin (2013), *op. cit.*, p. 264. Este estilo se viene perfilando desde *Casa Babylon*, el último disco de *Mano Negra*, que salió al mercado cuando el grupo ya se había disuelto, por lo que muchos piensan que es ése, en realidad, el primer disco en solitario de Manu. En aquel entonces (1994), Manu le dijo a Robecchi: "Buscaba unha mestura dura, seca, como a dos discos piratas, algo que non fose limpo, senón que soase artesanal"; cit. en Robecchi (2001), *op. cit.*, pp. 213, 215.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 5-35

> [u]n arte difícil. Irreverencia, pero siempre con un cierto respeto. En el mundo cultural, a muchos lugares donde voy no le haría mal un poco, muchas gentes trabajan con moldes preestablecidos, y los artistas que a mí *me apasionan y me traen frescura* siempre son un poco irreverentes. Está bien escuchar o ver lo que no te esperas. Está muy bien *asimilar* lo que se está haciendo alrededor tuyo, me parece como la base "educativa", pero luego hay que *transgredir* un poco.[20]

Esa irreverencia en el arte también es clandestina, como le dijo Manu a Robecchi: "Tamén musicalmente, non obedecer ós esquemas impostos xa é comportarse coma un clandestino"[21]. Y es que el artista se comporta como tal en el álbum, donde propone un discurso que se aleja de la autoridad. Algunas transgresiones se observan, por ejemplo, en el número de versos de las estrofas, sus cómputos silábicos y los modelos de rimas, que son generalmente irregulares, lo que también en este aspecto hace imposible clasificar las canciones dentro de los tipos "clásicos" de poemas. Además, en las once canciones escritas en español, donde analizamos más detalladamente la forma, predominan los versos de arte menor, que se usan en la lírica popular y en los poemas cantados, en contraposición a los versos de arte mayor, que desde un principio fueron destinados a la lectura[22]. También se emplean figuras literarias propias de las canciones populares, es decir, las de repetición/amplificación/intensificación, y metáforas, pero aplicadas a manera de parábolas con el fin de explicar mejor lo que se quiere decir, amén de los tópicos utilizados, que son ajenos a los que usa el discurso culto del mundo intelectual y donde se percibe la visión del mundo de Manu Chao, como veremos después.

SIMPLICIDAD

Otro concepto fundamental en el arte de Manu Chao es el de la *simplicidad*. En una entrevista a Xavier Valiño de 1998, nuestro autor dijo al respecto: "Cada vez me parece más importante

---

[20] Cit. en Hernández, R. A./ Polanco, Yinett: «Mi teoría es que toda esa energía que tengo en el palco viene de mi miedo a subirme en él», *La Jiribilla*, 21-X-2009, http://www.rebelion.org/noticia.php?id=93568 (consultado 29-VI-2017). La cursiva es mía.

[21] Cit. en Robecchi (2001), *op. cit.*, p. 285.

[22] Ayuso de Vicente, María Victoria/ García Gallarín, Consuelo/ Solano Santos, Sagrario: *Diccionario de términos literarios*. Madrid: AKAL, 1990, p. 329.

tratar de buscar la vía más sencilla. Veo el mundo muy complicado y, para mí, la solución es la sencillez. Escucho una canción de Bob Marley y lo suyo es muy sencillo, y si hay alguien que haya llegado a todo el mundo, ése es él. Para mí es todo un ejemplo"[23]. Manu afirma incluso:

> [Bob Marley] *es mi profesor de simplicidad, aprender a cantar simple y hondo, aprender a componer simple*. Lo interesante en sus canciones es que *nunca intenta intelectualizar*, cualquiera puede cantar una canción suya, no hace falta ser virtuoso, así que durante estos años ha sido mi profesor [...][24]

Esta buscada "simplicidad", que es requisito de hondura y profundidad también, se manifiesta en el arte de Manu Chao en las letras a través del empleo de *figuras reiterativas*, que inciden en intensificar, y de un lenguaje coloquial o regional. En la música queda demostrada a través de ostinatos, cadencias sencillas, melodías repetitivas e instrumentación básica con guitarras, bajo, percusiones y vientos metal esporádicos.

Visión del mundo

El trasfondo social y político presente en mayor o menor medida en el arte de Manu Chao fue adquirido sobre todo durante sus viajes por Latinoamérica. El *EZLN* es la formación político-social que más influencia ha ejercido en su forma de ver el mundo. Manu Chao entró en contacto con los zapatistas durante una estadía en Chiapas y quedó cautivado con su lucha por los derechos de la tierra y su crítica del nuevo orden económico mundial. Su análisis de que el poder real está en las manos de las multinacionales y de que los políticos electos tienen

---

[23] Cit. en Valiño, Xavier: «Manu Chao. El nómada más lúcido», *Ultrasónica*, 13-I-2008, http://www.ultrasonica.info/ultrasonica-1998-entrevista-con-manu-chao/ (consultado 21-VI-2017).

[24] Cit. en Babas, Kike/ Turrón, Kike: «El mito clandestino», *Rolling Stone*, 1-VIII-2001, http://www.rollingstone.com.ar/583610-el-mito-clandestino#top (consultado 22-VI-2017). Esta cita se menciona en Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, p. 72. Véanse también Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 221, y Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 99. La cursiva es mía.

una capacidad limitada para maniobrar, armoniza con los propios pensamientos de Manu[25].

Precisamente el álbum *Clandestino* está dedicado —entre otros— al *EZLN*. De hecho, en el *collage* del folleto aparece incluso una fotografía de su líder, el subcomandante Marcos, levantando el dedo medio[26], amén de los fragmentos de su discurso que aparecen a lo largo del disco. Cuando *Clandestino* se convirtió en un éxito, el artista cedió parte de las regalías a los zapatistas[27].

Ese trasfondo social se refleja en los temas que se tratan en este disco, como la migración y sus consecuencias, la mentira y el medioambiente, que se manifiesta en la música a través del reciclaje de sus canciones.

Para Manu Chao, las migraciones y los viajes han estado sucediendo a lo largo de la historia de la humanidad, refiriéndose a las sociedades humanas en movimiento como ríos:

> Human societies are like rivers and that's why borders don't mean anything. If you close a river, the water no longer runs and it builds and builds and nothing good can come of it.[28]

Manu Chao describe así al clandestino, título del disco y de la primera canción de éste, en una entrevista a Don Disturbios: "*Clandestino* es eso. Todo pasa por tener papeles. No eres nadie si no los tienes, *eres una raya en el mar*, no tienes derecho a nada"[29]. Y es que, como afirma Manu en la entrevista a Josh Kun:

> Years ago it was more a matter of being political refugees, but now it's not just people coming for political reasons. They come for social reasons. They have to feed a family and in their countries it's not

[25] Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 155. Para Robecchi, la mejor poética de Manu se dio gracias a los viajes que éste realizó por Latinoamérica: Robecchi (2001), *op. cit.*, p. 119.

[26] Josh Kun denomina al subcomandante Marcos como el santo patrono de este álbum, mientras el de *Próxima estación: Esperanza* será Bob Marley: Kun (2004), *op. cit.*, p. 337.

[27] Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 158, y Runte-Collin (2013), *op. cit.*, p. 263.

[28] Cit. en Kun (2004), *op. cit.*, pp. 340-341.

[29] Cit. en Disturbios, Don: «Entrevistas históricas especial 200 - Manu Chao», *Mondo Sonoro*, 15-XI-2012, publicada el 1-V-1998, http://www.mondosonoro.com/entrevistas/manu-chao-especial-200/ (20-VI-2017). La cursiva es mía.

> possible anymore. Why is it not possible? Because the first world has taken everything. So they go to the first world to try to make a living, but the first world says "No, you can't come in".[30]

Mientras en otra entrevista a Xavier Valiño opina sobre los papeles que:

> Ésa es una de las cuestiones que me preocupan: [los pasaportes] son una forma de poner barreras y distanciar a los pueblos por parte del Estado. Veo por muchos sitios que el cierre de fronteras está provocando muchísimos problemas duros y violentos. Lo que sucede entre Europa y África, Europa y Sudamérica o entre los USA y Centroamérica sólo va a traer *complicaciones*.[31]

Precisamente en el disco *Clandestino* se habla sobre dos de esos confines, entre Europa y África en «Clandestino», y USA y Centroamérica en «Welcome to Tijuana», mostrando la visión que Manu tiene de Estados Unidos y de Europa desde el otro lado de la frontera[32]. En la citada entrevista con Josh Kun Manu dijo:

> When you travel a lot, you feel that there are certain places in the world that are hot points. Tijuana is one of them. It's a symbol of what is the biggest problem of the end of the century: the border and problems of immigration. Just like on the record I talk a lot about Gibraltar, a hot point between Africa and Europe; Tijuana is a hot point between the United States and South America.[33]

En esta misma entrevista, Chao también declara que "[...] not one *frontera* is actually a cultural border; there are always economic borders between those who have money and those who don't"[34].

Sobre "la mentira", Manu señaló en una entrevista a Don Disturbios: "Yo creo en la gente. Es lo único que me queda, creer en la gente, porque ya no puedo creer en ningún discurso.

[30] Cit. en Kun (2004), *op. cit.*, pp. 339-340.
[31] Cit. en Valiño (1998), *op. cit.*, s. p.
[32] Robecchi (2001), *op. cit.*, p. 147.
[33] Cit. en Kun (2004), *op. cit.*, p. 338.
[34] *Ibidem*.

Cuando en el disco digo que 'Todo es mentira' es que todo lo veo mentira. Que nos están engañando en todo"[35].

Manu define su visión del mundo actual así: "Veo a todo el mundo como *esperando la última ola*: esa frase que subtitula el disco describe como yo veo las cosas"[36].

Su estado de ánimo se ve influenciado por esa visión: "No soy siempre una persona alegre. La alegría está porque hay que ponerla, no hay más remedio, de lo contrario no hay forma de vivir. Pero si analizas cómo funciona todo, es como para entristecerse y estoy muy triste, de verdad"[37].

Sin embargo, pese a todo, Manu conserva cierta esperanza de que el mundo vaya a cambiar. En la entrevista de R. A. Hernández y Yinett Polanco señala sobre el futuro: "Es muy difícil prever lo que va a pasar porque estamos en un período de cambio súper fuerte; pero a largo plazo el sueño, y la lucha de cada día, es que aparezca el sol"[38]. Y es que ésa es una de las preguntas sin respuesta que aparece en el disco, donde domina la noche, que representa el presente: "¿por dónde saldrá el sol?". El sol entonces parece representar el anhelo de Manu, que es:

> ¡Ser feliz! Pero no puedo serlo si otros no lo son. Quiere decir esto que aspiro al derecho a la felicidad. Para eso tienes que saber que toda la gente debe contar con cosas básicas para ser feliz. Y por desgracia no estamos así en el mundo. Entonces, hasta que no llegue ese momento, estamos en la lucha. Cada uno a su nivel, y donde esté: siempre hay que portar una cierta energía positiva y cierta dedicación al hecho que un día tengamos el derecho a ser feliz [sic]. Y ese derecho habrá que ganarlo.[39]

[35] Cit. en Disturbios (2012), *op. cit.*, s. p.

[36] Cit. en Galindo, Bruno: «El francés errante», *El país de las tentaciones*, 10-11-IV-1998, http://www.manuchao.com.mx/articulo5.html (consultado 22-VI-2017). La cursiva es mía.

[37] Cit. en Disturbios (2012), *op. cit.*, s. p.

[38] Cit. en Hernández/ Polanco (2009), *op. cit.*, s. p.

[39] Cit. en AA. VV. (2002), *op. cit.*, s. p. Para Josh Kun, este ideal de Manu que denomina como una política global oposicionista o cosmopolítica para el planeta tierra, está dentro de lo que Chela Sandoval llama "conciencia diferencial". Kun (2004), *op. cit.*, p. 337. Para Manu esa lucha es su propia revolución, como afirma en esa entrevista de Josh Kun: "My revolution is to try to radiate positive vibrations everywhere I go and give hope to people and give good energy to people and to have my kitchen clean. That's the only revolution I believe in": cit. *ibid.*, p. 345.

En las canciones de *Clandestino* se observa un contraste entre un sujeto individual o colectivo oprimido (el clandestino, el desaparecido, el rey del bongo bong, el amor, la compadrita/mamacita/patchamama, el pueblo y la raza), y un sujeto opresor, que también puede ser individual o colectivo y que está representado por figuras implícitas (como, por ejemplo, los que habitan Babylón) o explícitas (como "la autoridad" de «Clandestino»).

En el nivel de la enunciación, ese Yo/canción ha traspasado la frontera y se encuentra perdido en Babylón/disco, el cual representa el espacio del arte. Allí presenta el discurso de los otros/colectivo/autoridades del mundo del arte sobre él, que es de rechazo porque no encuentran lo que buscan, como en «Clandestino» ("Me dicen el clandestino", v. 7), o en «Desaparecido» ("Me llaman el desaparecido", v. 1). En «Bongo Bong» el Yo incluso presenta su propia percepción de los demás: "But they don't go crazy/when I'm bangin' on my boogie" (vv. 15-16). Sin embargo, pese a la recepción negativa de su arte, el Yo no se somete a las leyes de la autoridad, manteniendo su postura como una propuesta a contracorriente en un mundo capitalista y preguntándose cuándo encontrará su lugar en ese espacio.

El Yo poético nos describe la ciudad como un lugar negativo, un espacio oscuro, nocturno, donde reinan valores negativos, entre ellos la mentira —como hemos mencionado anteriormente— y los intentos del Yo de establecer una comunicación con la industria del arte fallan.

Allí en Babylón el Yo se identifica con los inadaptados y marginados del sistema, a los que se une para rebelarse contra los valores que rigen la ciudad y buscar un ideal, representado por el día, el sol y su luz, símbolos asociados a un discurso no manipulado, verdadero, un futuro claro como el día. Esa rebelión está encarnada por el tambor, la razón y el guaguancón de «Lágrimas de oro» y por el acto de invitar a bailar a ese Tú en «Por el suelo», es decir, dando voz a los desfavorecidos. Manu también hace eso en sus conciertos:

> A mí, viene mucha gente a decirme: 'Manu, en el escenario, habla de esto...' Y yo digo: 'No; lo vas a decir tú, porque tú lo has vivido,

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 5-35

> porque tú sabes de lo que estás hablando. No es lo mismo que lo digas tú que lo diga yo'.[40]

Y es que Manu Chao —en palabras de Peter Culshaw— es un faro de esperanza para los inadaptados que no aceptan el mundo como es y para los marginados que él apoya, convirtiéndose en un poeta y crítico de la nueva globalización producto de sus viajes por Europa, África y Suramérica, donde entra en contacto con gente perdida y marginada, privados de sus derechos y desposeídos, muchos de ellos desplazados por exilio, migración y xenofobia[41].

Otra característica de Manu, que ya se observaba en *Mano Negra*, es su inclinación a restaurar y reciclar canciones, fenómeno que Runte-Collin denomina "intertextualidad intermedial"[42], y que representa el medioambiente, otro de los grandes temas que forman parte del trasfondo social de Manu.

En una entrevista de Pablo Gil, Manu caracteriza la música como el traje y la letra como el cuerpo de la canción:

> A las canciones les puedes cambiar el traje cada minuto… A lo mejor el cuerpo es la letra y cambiar eso es algo que cuesta más. Yo ahora tengo la confianza de que si nos ponemos puedo sacar en una horita algo guapo de música, pero una letra no se puede decidir así.[43]

Peter Culshaw en su primera entrevista a Manu le preguntó si el reciclar viejo material significaba que había perdido la inspiración, a lo que Manu respondió que el reciclaje de *riffs* y melodías se daba todo el tiempo en *reggae* y *dancehall*, atribuyendo la obsesión con lo nuevo al capitalismo y recomendando

---

[40] Cit. en Ertör, Irmak/ González Hidalgo, Marién/ Ráfols, Raimon: «Somos un altavoz. Una entrevista a Manu Chao», *Ecología política*, 51 (2016), p. 55, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5605787 (consultado 28-VI-2017).

[41] Culshaw (2013), *op. cit.*, pp. 12, 143, 222. Véase también Kun (2004), *op. cit.*, pp. 335-336.

[42] Runte-Collin (2013), *op. cit.*, p. 265.

[43] Cit. en Gil, Pablo: «Manu Chao, borrón y cuenta nueva», *elmundo.es*/ publicado en *La Luna de Metrópoli*, 30-VIII-2007, http://www.elmundo.es/elmundo/2007/08/30/cultura/1188508275.html (consultado 27-VI-2017). La cursiva es mía.

hacer más uso de lo que tenemos[44]. Al respecto opina Manu Chao:

> Esa es otra de las batallas terribles hoy en día, esa dictadura de lo desechable, de las cosas que siempre tienen que ser nuevas. *Esa dictadura de la novedad que es puro consumismo*, es algo que nos lleva a una catástrofe generalizada. Poco a poco hay que saber que los recursos de este planeta no son tantos y que lo que se fabrique tienen [sic] que se [sic] pensado para durar.[45]

En una conversación con David Byrne dice sobre el reciclaje:

> Sí, creo que en esta nueva era el reciclar es muy importante, y no solamente estoy hablando de música. No hay razón de comprar nuevos zapatos si los viejos todavía sirven. No hay razón de comprar un auto nuevo si el viejo todavía camina. No hay razón para escribir una nueva canción si la vieja todavía funciona. En *La Feria de las Mentiras*, decíamos algo en la historia que escribimos. En este nuevo planeta, será reciclarse o morir. No podemos perder tanto tiempo preocupados con lo nuevo, lo nuevo, lo nuevo.[46]

Y esto también lo relaciona con el mestizaje, cuando dice en la misma conversación con David Byrne:

> Siempre estás reciclando. De verdad no creo que haya un estilo musical que sea realmente un estilo de raíz. No existe. Hasta la música que se considera de raíz, fue hace muchos años atrás una mezcla de muchas músicas. Siempre ha sido reciclar las cosas viejas para crear nuevas. Nunca inventas algo completamente nuevo. Siempre se recicla, de lo que nos encontramos alrededor.[47]

---

[44] Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 218. Lebrun también menciona en su libro que Manu Chao ha respondido de forma similar a otras críticas que le han hecho con respecto a ese tema: Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 101.

[45] Cit. en A. D.: «Entrevista. Manu Chao», *elclavo.com*, 27-IV-2012, http://elclavo.com/entretenimiento/musica/entrevista-manu-chao/ (consultado 27-VI-2017). La cursiva es mía.

[46] Cit. en Lavín, Enrique: «David Byrne conversa con Manu Chao», *DDOOSS*, XII-2001, http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Byrne_ManuChao.htm (consultado 27-VI-2017).

[47] Cit. *ibid*.

En cuanto a un arte para todos, Manu dice:

> Por mi forma de encarar las cosas, mi arte sinceramente es para todo el mundo. Egoístamente les diría que es para mí. Es mi pequeña terapia personal para aguantar este mundo. Así me curo, así lo aguanto. A partir de ahí, a quien le sirva. Pero para todo el mundo. Es un proceso interno, personal y me sirve a mí, y si ese proceso le sirve a más gente, que es lo que me ha sucedido, pues bienvenido sea. Una emoción, una palabra, una melodía. Mi arte es música más que todo; hay más cosas, pero si hablamos de lo que me puso en el mapa, es así. Yo nunca pensé que iba dirigido a alguien. Mi arte está dirigido a quien le sirva. En el buen sentido de la palabra, a quien le ayude.[48]

Pero la música es más que eso para él, como afirma en la entrevista a Pablo Gil: "La música es una pasión de adolescencia que sigue siendo esencial. Y, como toda pasión, es tiránica y ocupa el 100% de mi vida. Además, tengo la suerte de que vivo de ello, eso es un lujazo, lo sé"[49].

¿Qué es la música para Manu Chao? En la entrevista para *Desde abajo*, Manu responde:

> Siempre es un medio, el fin es infinito. Bueno, no sé que es el fin. Para mí, lo importante es cada día, y *la música es un medio de catarsis personal. Aguantar este mundo y saber con claridad qué hago en este planeta*. Pero además es un medio de comunicación, de llegar a la gente, y en eso estamos tú y yo.[50]

Manu se autodefine y define a su grupo así:

> Somos un grupo de música. Como músicos, *nuestro primer deber es hacer feliz a la gente*. [...] *El único mensaje que intento comunicar es para mí solo.* Cuando escribo, cuando estoy grabando, cuando hago música, es

[48] Cit. en Lopardo, Ezequiel/ Martin, Lucas: «Es la vida, deja entrar la casualidad», *Trinchera*, 14-XI-2015, https://revistatrinchera.wordpress.com/2015/11/14/entrevista-a-manu-chao-es-la-vida-deja-entrar-la-casualidad/ (consultado 27-VI-2017).

[49] Cit. en Gil, Pablo (2007), *op. cit.*, s. p.

[50] Cit. en AA. VV. (2002), *op. cit.*, s. p. La cursiva es mía.

como una autolimpieza. Es mi manera de soltar toda la rabia que tengo cuando veo cómo funcionan las cosas.[51]

Y es que la rabia parece ser una de las fuerzas que le hacen crear, como afirma en la entrevista a R. A. Hernández y Yinett Polanco:

> Escribes más cuando ves cosas que no te agradan, no sé si será egoísmo, pero en mis momenticos felices no me dan deseos de escribir, lo vivo y punto. Cuando algo me vuelve infeliz o me da rabia, por cómo funciona el mundo, necesito escribirlo, sacarlo, ha sido mi salvavidas toda la vida.[52]

En la entrevista para *elclavo.com*, Manu relaciona la rabia y la música de la siguiente manera:

> No es algo natural, ni ancestral. La rabia es lo que nace cuando ves la corrupción, las legalidades y la manera [sic] cómo está funcionando todo. *Si el motor que tienes dentro de ti, es la esperanza de un mundo mejor*, es importante canalizar esa rabia a través de una energía positiva, que para mí es mi música.[53]

En una conversación con David Byrne, Manu le da nombre a esa energía/fuerza positiva que crea para ir en contra de la negativa: "Lágrimas de oro"[54]. Por eso domina la tristeza en este álbum, pues afirma Manu:

> Escribo más ante una injusticia que cuando me conmueve un amor, por ejemplo. Tengo canciones de amor, pero son canciones de desamor, «La despedida» es una canción de amor fallido, escribí esa canción

---

[51] Cit. en Castilla, Amelia/ Manche, Philippe: «Manu Chao estrena banda y prepara un nuevo disco. "Hago música como una autolimpieza. Es mi manera de soltar toda la rabia que tengo cuando veo cómo funcionan las cosas"», *El País*/*La Vanguardia*, 17-X-2005, http://www.rebelion.org/noticia.php?id=21453 (consultado 29-VI-2017). La cursiva es mía. En la entrevista de Josh Kun, Manu se autodefine así: "I'm a musician. I'm an entertainer. That's my job": cit. en Kun (2004), *op. cit.*, p. 346.

[52] Cit. en Hernández/ Polanco (2009), *op. cit.*, s. p.

[53] Cit. en A. D. (2012)., s. p. La cursiva es mía. También habla de la rabia y su canalización en el conversatorio con David Byrne. Véase Lavín (2001), *op. cit.*, s. p.

[54] Cit. en Lavín (2001), *op. cit.*, s. p.

cuando me curé de la separación con esa chica. Cuando estábamos los dos juntos y felices no me salió ninguna canción. También es bueno que salga de la alegría, hay artistas que trabajan la alegría, expresarla, y nosotros también de cierto modo, no en la letra, sino más bien en la música. La letra es más triste y mezclamos los dos, de ahí viene *"malegría", esa letra un poco triste que está en mis canciones y la alegría de la música en la cual las envolvemos.*[55]

Sin embargo, la música también enfatiza la tristeza de los textos de *Clandestino* por medio de las tonalidades menores que predominan en el disco, siendo La menor la tonalidad imperante en siete de las dieciséis canciones.

En cuanto al papel que desempeña en la sociedad un artista, Manu afirma que:

Si nosotros servimos para generar identificación, eso es de puta madre, pero cuando me hablan de responsabilidades de los músicos les digo: es la misma que tiene un panadero o un estudiante, nuestro acceso al micrófono es mayor, pero no somos los únicos que accedemos a él.[56]

Y es que Manu Chao no ha pretendido nunca ser estandarte de ningún tipo de movimiento, y se niega a que su forma de pensar sea el motor de ventas de su música[57]. "Cuando me ponen como jefe de no sé qué movimiento, me enfado. No quiero estar en ningún altar", dijo en una entrevista de Diego Manrique[58]. Manu afirma: "Si la gente compra mi música, quiero que lo haga por mi música y no por mis ideas políticas"[59].

Por eso, como le dijo a David Byrne: "El significado de una canción es mejor, creo, cuando no tiene un propósito"[60]. Y tam-

---

[55] Cit. en Hernández/ Polanco (2009), *op. cit.*, s. p. La cursiva es mía.

[56] Cit. en Blejman, Mariano: «Manu Chao, frente a su condición de líder social», *NO/sin fecha*, http://www.lahaine.org/musica/manu_social.htm (consultado 4-V-2017).

[57] Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, pp. 47, 56, y Runte-Collin (2013), *op. cit.*, p. 248. Manu Chao se niega sobre todo a ser visto como un ícono del movimiento antiglobalización.

[58] Cit. en Manrique, Diego: «Manu se deja tocar», *Tentaciones*, 4-V-2001, http://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul_016.htm (consultado 1-V-2017).

[59] Cit. en Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, p. 48.

[60] Cit. en Lavín (2001), *op. cit.*, s. p.

bién afirmó en esa conversación que la canción "[t]iene que ser música por sí misma"[61].

Manu también se manifiesta abiertamente contra la etiquetación de su música, sobre todo dentro de la categoría *world music*:

> No lo sé, para mí *world music* es una palabra que no quiere decir nada, el único artista de *world music* que conozco yo es Bob Marley, es el único que llega a todas las villas del mundo y que está respetado dentro de todos los barrios del mundo. Lo demás, *world music* puede ser *AC/DC* que es un grupo australiano, es una palabra muy muy [sic] de casa de disco. Para mí el problema de esto en regla general es que sí es música del mundo entero, de África, de Latinoamérica, pero sigue siendo manejada por compañías inglesas y norteamericanas. *Buena Vista* y esos señores de Santiago no hacen *world music*, hacen música cubana.[62]

Manu propone un *arte intuitivo*, no intelectual, regido por *la inspiración*, y no por los dictámenes de la autoridad. Según él, es su intuición la que lo llevó al arte:

> Yo soy exitoso en el sentido de que siempre hice lo que sentía *mi intuición* y hasta ahora me ha llevao [sic] a buen cabo, no me puedo quejar, tengo trabajo, tengo pa' cuidar de mi familia y mi gente, y laburando en lo que me gusta y siempre siguiendo *mi intuición*, nunca hice lo que la gente me decía que tenía que hacer, fui adonde *mi intuición* me llevaba. Hice un trabajo largo y estoy muy orgulloso de ello. Siempre lo hice en confianza de *mi intuición*, me siento muy perdido cuando no la tengo.[63]

La inspiración es otro impulso para Manu: "creo completamente en la inspiración", afirma en la citada entrevista a Pablo Gil[64]. Pues para él no existe la técnica para escribir una canción, sino que lo importante es la inspiración, la que logra al estar con sus amigos y en lugares ambiguos como los cafés, las tabernas y tascas, donde se mezclan los obreros y el hampa, y él es

---

[61] Cit. *ibid*.

[62] Cit. en Luaces, María Belén: «Cuando en las calles nadie duerme y el corazón se despierta», *Sitio al margen*, 13-XI-2000, http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/entrevistas/mchao/ (consultado 22/06/2017).

[63] Cit. *ibid*. La cursiva es mía.

[64] Cit. en Gil, Pablo (2007), *op. cit.*, s. p.

un joven más en la barra[65]. Y es que para Manu "[n]uestro lugar de trabajo es la calle"[66].

Él también afirma que no se le da muy bien la improvisación. Y añade: "Canciones nuevas llegan día tras día. Yo no me paro a componer dos meses para hacer un disco"[67]. "Personalmente, siempre escribo mis canciones y después las canto. Pero me fascinan los que inventan canciones y letras al instante, con los amigos como público. Les viene del corazón"[68]. Manu sostiene que algunas de sus canciones ya llegan escritas y que podrán ser simples, pues son tocadas por músicos callejeros por todo el mundo, pero lo mejor de ellas es que tienen ese sentido de inmediata familiaridad[69].

En cuanto a las grabaciones de sus canciones, Manu afirma que:

> Cuando estoy grabando puedo cambiar de idea muy, muy rápido. [...] Podemos estar terminando una mezcla y en el último segundo decidimos completamente destrozarla para hacer otra cosa de esa música.[70]

En la conversación moderada por Enrique Lavín, Manu dice: "Sólo grabo si escribí algo. Nunca me digo: 'Tengo que pasar un mes grabando'. Siempre estoy grabando; ésa es la diferencia. El material es más fresco"[71].

> El método consiste en que a mí *me gusta grabar con la casualidad, con el momentito; eso me encanta, estar abierto: cuando salga alguna tontería, anotarla en el momento, sin esperar a mañana, para que no se enfríe*. Eso es el resumen: que no se enfríe la idea. En cuanto sale la idea la grabamos, y luego, hasta que se mezcla, van pasando etapas. Las canciones más

[65] Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, pp. 49, 63.

[66] Cit. en Castilla/ Manche (2005), *op. cit.*, s. p.

[67] Cit. en Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, pp. 49, 72. En la entrevista de Josh Kun, Manu afirma que: "My process is to not have process. Every song is a new adventure. My process is to be recording at all times and to have no concept of what I am doing": cit. en Kun (2004), *op. cit.*, p. 343.

[68] Cit. en Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, pp. 49 y en Lavín (2001), *op. cit.*, s. p.

[69] Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 214.

[70] Cit. en Cabré/ Font (2004), *op. cit.*, p. 49.

[71] Cit. en Lavín (2001), *op. cit.*, s. p. También en la entrevista de Josh Kun, Manu afirma lo mismo. Véase Kun (2004), *op. cit.*, p. 341.

> bonitas son las que salen de una idea, se graban y de puro churro ya están mezcladas.[72]

De hecho, *Clandestino* también es un producto de la casualidad, como afirma el mismo Manu:

> [...] de mi crisis de creatividad más grande salió *Clandestino*. A nivel creativo yo me sentía totalmente perdido y grabando por grabar, porque ya no sabía hacer otra cosa, y de esa confusión y de no tener ganas salió mi disco más bonito.[73]

CLANDESTINO

I (ESTROFA 1)

7a	Solo voy con mi pena/	**A1**
7a	sola va mi condena/	
7b	Correr es mi destino/	
7c	para burlar la ley/	
8d	Perdido en el corazón/	
8d	de la grande Babylón/	
8b	Me dicen el clandestino/	
7c	por no llevar papel	

II (ESTROFA 2)

7e	Pa una ciudad del norte/	**A2**
7f	yo me fui a trabajar/	
7c	Mi vida la dejé/	
8f	entre Ceuta y Gibraltar/	
8f	Soy una raya en el mar/	
7f	fantasma en la ciudad/	
7g	Mi vida va prohibida/	
7f	dice la autoridad	

III (ESTROFA 3) **B1**

7a	Solo voy con mi pena/	
7a	sola va mi condena/	
7b	Correr es mi destino/	
7c	por no llevar papel/	
8d	Perdido en el corazón/	

[72] Cit. en Babas, Kike/ Turrón, Kike (2001), *op. cit*., s. p. La cursiva es mía.
[73] Cit. en Gil, Pablo (2007), *op. cit.*, s. p.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 5-35

8d de la grande Babylón/
8b Me dicen el clandestino/
7c yo soy el quiebra ley

IV (CORO)

8g Mano Negra Clandestina/ **B2.1**
7b Peruano Clandestino/
8b Africano Clandestino/
7f Marijuana Ilegal

V (ESTROFA 4)

7a Solo voy con mi pena/ **B2.2**
7a sola va mi condena/
7b Correr es mi destino/
7c para burlar la ley/
8d Perdido en el corazón/
8d de la grande Babylón/
8b Me dicen el clandestino/
7c por no llevar papel

El tema explícito de la canción que abre el disco homónimo, «Clandestino», es el del viaje de migrantes de nacionalidades del tercer mundo (es decir, del Sur) al mundo occidental (esto es, al Norte), sintetizándose el juicio que las autoridades occidentales tienen de estos migrantes en el adjetivo con el que habitualmente los designan: clandestinos[74]. «Clandestino», con una duración de 2:30 minutos y en compás *alla breve* (𝄵), está escrita en Fa# menor, una tonalidad que da una impresión de tristeza: impresión que se ve reforzada por una melodía repetitiva, similar a la de una canción de cuna, cuyos tonos melancólicos probablemente tratan de representar la vulnerabilidad de los migrantes por su situación límite, de fuga perenne, de constante inseguridad y precariedad[75].

En esta primera canción, el texto, cantado a dos voces, está enmarcado por una introducción de guitarra y percusión, a las que se unen el bajo y sonidos ambientales de fondo, además de una coda instrumental al final. La letra se divide claramente en cinco grupos de ocho versos cada uno a los que denominaremos estrofas, con excepción del cuarto grupo, que sólo tiene

---

[74] Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 93, y Runte-Collin (2013), *op. cit.*, p. 244. Para Robecchi, el clandestino es una de las pocas figuras universales, ya que los bloqueos de las fronteras están por todas partes. Robecchi (2001), *op. cit.*, p. 277.

[75] Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 93, y Robecchi (2001), *op. cit.*, p. 277.

cuatro versos y que, en la versión musicada, es el coro de la canción.

Cada una de las estrofas de ocho versos se divide en dos subgrupos de cuatro versos con la misma melodía e idéntico acompañamiento armónico (Fa#m-Sim-Do#7-Fa#m), mientras el coro es acompañado tan sólo por dos acordes (Do#-Fa#m). La medida de los versos oscila entre siete y ocho sílabas, es decir, todos los versos son de arte menor, pero si los versos de siete sílabas se emplean para describir la soledad del emigrante clandestino, los de ocho sílabas coinciden con la evocación de su sentimiento de desubicación dentro de la "grande Babylón" (esta medida versal se amplía ligeramente cuando el Yo habla de la gran ciudad: hay, por tanto, una cierta identidad entre enunciado y molde métrico). Respecto a la rima, en el esquema métrico de la primera estrofa (7a, 7a, 7b, 7c/ 8d, 8d, 8b, 7c) se observa que las palabras más significativas de la canción son destacadas por medio de rimas consonantes (***pena***/*cond**ena***, *coraz**ón***/*Babyl**ón***, *dest**ino***/*clandest**ino***). Sin embargo la rima asonante, llamada también parcial o incompleta, se reserva precisamente para las palabras ***ley***/*pap**el***, los atributos que definen al clandestino, un ser imperfecto por verse obligado a "burlar la ley" al no llevar papeles. Este esquema lo tienen, asimismo, la estrofa 3 y la 5, que comparten casi el mismo texto. Aquí llama la atención también la palabra *Babylón* (v. 6), el nombre inglés de Babilonia, no solamente por rimar con *corazón* (v. 5), sino por estar en inglés, que no es la lengua del Yo, lo que resalta aún más su condición de extranjero. Y es que, aunque en «Clandestino» no se especifica dónde se encuentra exactamente Babylón, ésta podría representar centros geográficos de los cuales dos sí se mencionan en el disco, ambos ciudades fronterizas, como he señalado anteriormente: Gibraltar es la primera de ellas, la segunda es Tijuana (de «Welcome To Tijuana»), llamadas por Manu "two central points of the planet's fever"[76]. Esto se debe, según Josh Kun, a que ambas palpitan sin ser detectadas en el corazón de la economía global, siendo tanto sitios de comercio global transnacional como de dislocación transnacional y pobreza económica de salarios bajos donde el trabajo de los oprimidos en las calles y en las fábricas maquiladoras mantiene los bienes exportados fluyendo a través de las mismas fronteras que no se les permite cruzar[77]. Gibraltar y Tijuana representan,

[76] Cit. en Kun (2004), *op. cit.*, p. 335.

[77] Kun (2004), *op. cit.*, p. 335.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 5-35

a su vez, centros urbanos donde los marginados y desplazados luchan por nuevas formas de comunidad[78].

En cuanto al esquema métrico de la estrofa 2 (7e, 7f, 7c, 8f/ 8f, 7f, 7g, 7f), puede apreciarse cómo la rima consonante atañe tanto a las palabras relacionadas con el viaje del Yo como al lugar adonde llega y quién lo rige (*trabaj**ar**/Gibralt**ar**/m**ar***, *ciud**ad**/ autorid**ad***). Las únicas palabras sin rima en esa estrofa son ***norte***, *dejé* y *prohib**ida***, la región donde está ubicada la ciudad a la cual ha llegado el migrante, y los verbos asociados a la existencia del migrante: la vida pasada que dejó durante el viaje, y la presente, de no-aceptación.

En el esquema métrico del coro de la canción (8g, 7b, 8b, 7f), la rima consonante corresponde precisamente a la palabra *clandest**ino***, que aparece dos veces. Las palabras *clandest**ina*** e *ileg**al***, que son sinónimas, no riman con el resto de palabras del coro, y tampoco están asociadas a nacionalidades, sino a la "mano negra" y la marihuana. "Mano negra" puede hacer referencia a la "mano negra" de trabajo, pero también al grupo *Mano Negra* y a la prohibición legal de usar ese nombre[79] que, por tanto, es tan ilegal como la marihuana.

De lo anterior podemos deducir que hay cierta regularidad métrica en las estrofas, pero no absoluta, y las rimas tampoco siguen un modelo definido. Por tanto, el texto no se deja "encasillar" dentro de un molde métrico específico, si bien hay veces en las que se aproxima parcialmente a formas populares de la lírica tradicional (por ejemplo, al romance y a la endecha, con rimas asonantes en versos pares). También llama la atención el tipo de palabras que la rima destaca, procedentes en su mayoría del lenguaje judicial o legal.

Esta primera canción se podría estructurar de la manera siguiente: las estrofas 1 y 2 constituyen lo que denominaremos el macrosegmento discursivo A[80]. En la estrofa 1, que llamaremos la secuencia A1, podemos observar primero cómo el Yo

[78] *Ibid.*, p. 336.

[79] Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 169.

[80] Ésta y las demás canciones del disco las he segmentado de forma binaria en base a la teoría del discurso literario de Jacques Geninasca que, dentro del marco de la semiótica literaria, concibe el texto como resultado de un acto discursivo cuyos elementos son portadores de sentido, lo que implica que siempre se lleva a cabo un cambio o transformación en el discurso. Por tanto, el análisis parte de la comparación entre las partes del texto, buscando diferencias y similitudes entre ellas para inferir su significado. Véase Fröhlicher, Peter: *Theorie und Praxis der Analyse französischer Texte. Eine Einführung*. Tübingen: Narr, 2004, pp. 2-4.

cuenta en presente su situación actual y el juicio que los otros tienen de él, para después, en la estrofa 2 (A2), pasar a relatar en pasado su caso particular, individual. Las estrofas 3 y 4 y el coro constituyen el macrosegmento B. La estrofa 3, que denominaremos B1, es idéntica a la secuencia A1, con excepción del último verso, pues en B1 se explica la consecuencia legal de "no llevar papel", que es ser un "quiebra ley" (expresión que, a la vez que quiebra la norma, crea un neologismo). Esta estrofa da paso al estribillo, que llamaremos B2.1, donde aparece un diálogo entre una voz que enuncia un tipo de individuo y otra que lo califica. El coro se destaca además formalmente: es el único grupo integrado por cuatro versos y con una melodía diferente del resto de estrofas, como veremos más adelante en detalle. Tras el coro, sigue la estrofa 4 (B2.2), que es la repetición exacta de la estrofa 1, pero dentro de un nuevo contexto global.

En la estrofa inicial (A1), el sujeto poético es un Yo que nos habla en primera persona y en presente: aunque no aparece el pronombre personal, en los tres primeros versos figura el pronombre posesivo *mi* haciendo referencia a ese Yo, un migrante que relata su situación actual. Para ello, además de la rima (que como vimos subraya y asocia determinadas palabras), emplea asimismo el hipérbaton, con el que, violentando el orden natural, sitúa al inicio de verso ciertas voces que definen su estado (*solo*, *sola* en los vv. 1 y 2) o su manera de vivir (*correr*, v. 3), llamando la atención sobre ellas. Se produce, pues, implícitamente una identidad entre el enunciado (un sujeto migrante y solitario) y la enunciación (ya que la figura más empleada para definirlo es el hipérbaton, que aísla las palabras al inicio de la frase, "migran" a lugares inusuales en la sintaxis, rompiendo el orden lógico). Esta soledad es aún más resaltada por el políptoton de los vv. 1 y 2 y la personificación de los sentimientos del Yo en esos mismos versos. El Yo usa, además, una metáfora para indicar cómo se siente en el lugar al que ha llegado, que llama "grande Babylón" (v. 6), haciendo referencia a Bob Marley y el *reggae*, donde Babilonia es la representación del mundo capitalista[81]. Finalmente, el Yo introduce el juicio que "otros"

[81] Lebrun (2009), *op. cit.*, p. 98, que a su vez cita el artículo de Stephen A. King, «Protest Music as "Ego-Enhancement". Reggae Music, the Rastafarian Movement and the Re-Examination of Race and Identity in Jamaica», en: Peddie, Ian (ed.): *The Resisting Muse. Popular Music and Social Protest*. Aldershot: Ashgate, 2006, pp. 105-118. Según Chevalier, Babilonia es la antítesis de la Jerusalén celestial y del paraíso, ciudad que aunque contaba entre las siete maravillas del mundo, se destruyó debido a que estaba edificada sobre valores tempo-

tienen de él allí, destacándose la elipsis de la preposición y el pronombre personal (v. 7), además del uso de "papel" (v. 8) como una sinécdoque de documentos de identidad.

El sujeto se autocaracteriza por su soledad y su continuo movimiento apresurado ("correr es mi destino"): como individuo se sitúa en oposición al grupo ("me dicen", señala, y no "soy"), que tiene el poder para designarlo como "clandestino". Por consiguiente, la primera estrofa establece un contraste entre el Yo que habla y se describe como un individuo condenado al movimiento perpetuo, a la oscuridad metafórica y a la soledad, y quienes son responsables de su situación y lo definen como "clandestino": esto es, una colectividad que no "corre", asentada a la luz, que cuenta con documentación y con autoridades que fijan las identidades por escrito, en papel. Implícitamente se ponen en contraste las dos formas de otorgar identidad: la oral con la que se autodefine el yo y la escrita propia de la comunidad con autoridades. Esta realidad fijada por los que tienen el poder podría estar representada en el álbum por el orden que tienen las canciones en el folleto, mientras que la no coincidencia con lo grabado sería entonces una irónica desautorización de lo escrito "oficialmente".

En la primera mitad de la estrofa 2 (A2), donde aparece por primera vez el pronombre personal del Yo (v. 10), éste nos cuenta su historia en pretérito perfecto, introduciéndola con una preposición en forma apocopada, propia del lenguaje coloquial (v. 9: "pa una" en vez de "para una"). Esto demuestra tanto su extracción social como indirectamente la enunciación del texto y su ideología, visto que el Yo admite y hace propia esta variedad diastrática. Además, se observa una redundancia del complemento directo en el v. 11, que crea un paralelismo con el v. 15 ("**mi vida** la"/"**mi vida** va"), con el que el Yo compara su vida anterior y la actual, punto que he mencionado al hablar de la rima. En esa segunda mitad de la estrofa, el Yo pasa de nuevo al presente, tanto para dar a conocer lo que piensa de sí mismo, como el juicio que los "otros" tienen sobre él. Para ello, el Yo se vale de las metáforas de los vv. 13 y 14. En la primera se autodenomina "raya en el mar" haciendo alusión a un tema del que sólo se habla cuando se hunde la "patera" o cuando la abordan las autoridades migratorias y cuando los cadáveres llegan a las playas de Ceuta: la travesía de los clandestinos norte-

---

rales. Babilonia representa el triunfo pasajero de un mundo material y sensible, que exalta sólo una parte del hombre y por tanto lo desintegra (véase Chevalier, Jean: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2007, p. 168).

africanos que después de atravesar Marruecos, *l'Amérique de l'Afrique*, intentan desembarcar en Europa[82]. Al mismo tiempo, dicha "raya en el mar" metaforiza también el proceso de pérdida de identidad que sufre el migrante para poder pasar desapercibido. La segunda metáfora, "fantasma en la ciudad", evoca su situación actual, donde debe prescindir de su cuerpo como si fuera un ser incorpóreo, ocultando su presencia física prohibida por las autoridades. Este sujeto es descrito por Robecchi como uno que está pero no debe estar, que se ve pero no debería verse, que existe pero no en los papeles, documentos ni en los permisos. Es alguien que no puede superar las fronteras de la burocracia y la torpeza de las reglas, que son aún más altas que los muros de las fronteras[83].

Aquí el sujeto evoca su viaje a "Babylón", es decir, desde África a Europa, del sur al norte; de un lugar pobre y sin trabajo, a un lugar rico y con trabajo, identificándose implícitamente Babilonia con el mundo capitalista. También alude a su propia transformación durante la migración: de ser un individuo en su lugar de origen, pasó a ser una raya en el mar, y finalmente un fantasma en la ciudad, observándose una progresión en la desaparición de la presencia física del Yo. La migración, pues, se presenta como un proceso en el que la propia presencia se va invisibilizando.

En la estrofa 3 (B1), se repite el contenido de la estrofa 1 casi en su totalidad, a excepción del último verso, como he dicho anteriormente. Pero además, si en la estrofa 1 la melodía de "por no llevar papel" (v. 8) continuaba en la siguiente estrofa, en "yo soy el quiebra ley" (v. 24) ésta da paso al coro.

Aquí el sujeto, al autodefinirse como un "quiebra ley", reconoce que se niega rotundamente a seguir la ley impuesta por la autoridad precisamente con una frase que quiebra la norma porque lo habitual sería decir "yo soy el que quiebra la ley", creando con esas elipsis sintácticas una frase nueva que representa la actitud del sujeto.

El coro (B2.1) carece tanto de artículos como de verbos copulativos, y además, desaparece la voz en primera persona del Yo. En él se menciona —como en una lista— todo lo que es clandestino: además de la "mano negra" (trabajadores contratados ilegalmente), personas de diferentes lugares, y por último, la "marijuana", que se refiere cariñosamente al estupefaciente, personificándolo, alterando su nombre y convirtiéndolo en el de una

[82] Robecchi (2001), *op. cit.*, pp. 277-278, 301-302.

[83] *Ibid.*, pp. 278, 302.

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), pp. 5-35

mujer (María Juana). El coro posee una estructura dialogada, en la que una voz enuncia tipos de individuos calificados en razón de su país o zona de origen, esto es, por su nacionalidad (por tanto, esta voz no pertenece a esos países), y otra que los va etiquetando en función de su documentación ("clandestino", "ilegal"), a modo de voz de la sociedad, de la grande Babylón. Este diálogo está representado, en la versión musicada, por una melodía al estilo del canto responsorial, en el que un grupo dice "Mano Negra" y el otro responde "clandestina", efecto que se logra gracias a las pausas que separan cada palabra, además de las voces.

El sujeto-migrante aquí deja de ser identificado por su nombre, deja de ser un sujeto individual, y pasa a ser percibido como un integrante más de un colectivo definido por el país de origen, en el caso de los provenientes de Suramérica, y por su continente, en el caso de quienes proceden de África, orientándonos esto sobre la mentalidad de los habitantes de Babylón: conocen más a la gente blanca o mestiza que viene de Latinoamérica, mientras que a la gente proveniente de África únicamente la definen por el color de piel, poniendo, además, en el mismo plano marihuana e inmigrantes, cosas y personas, con respecto a la ley (se presume, pues, una cosificación implícita de las personas por parte de la ley que considera drogas e inmigrantes igualmente "clandestinos").

La estrofa 4 (B2.2), con la que cierra la letra de la canción que aparece en el folleto que acompaña al disco, es la repetición exacta de la estrofa 1. No obstante, aquí la estrofa 1 adquiere un sentido general, donde ese Yo engloba a todos los migrantes mencionados.

Pero, en la versión musicada, después de esta última estrofa, se repite el coro, con otro texto, en el cual sí se mencionan algunas nacionalidades africanas, dos en concreto, y una nueva de América del Sur:

8b Argelino, clandestino/
8b Nigeriano, clandestino/
8b Boliviano, clandestino/
7f Mano Negra, ilegal!

Aquí, sin embargo, "Mano Negra" aparece en el último verso y no es "clandestina", sino "ilegal", tomando el lugar de la "marijuana". Encontramos, pues, una sociedad que aplica a personas adjetivos en principio válidos sólo para cosas, es decir,

una sociedad que proscribe a las personas cosificándolas. Esto contrasta con la voz individual enunciada en primera persona (estrategia enunciativa que obliga al oyente, a identificarse con quien habla), que nos relata sus peripecias, desmintiendo ser una "cosa", si bien el proceso migratorio lo lleva a pasar de ser raya en el mar, a fantasma, a "ilegal".

La canción finaliza con una coda instrumental en la que se oye un fragmento incomprensible acompañado de sonidos ambientales y un pito que se escucha a lo largo del disco[84].

En esta canción podemos observar que, en el nivel del enunciado, el Yo ha traspasado la frontera y se encuentra perdido en Babylón, donde no piensa someterse a las leyes de la autoridad. En el nivel de la enunciación es la canción (texto y música) la que ha pasado la frontera y ha entrado al espacio del disco, donde tampoco pretende seguir las leyes, lo que se demuestra tanto en el plano de la expresión (falta de regularidad métrica y de un modelo de rima definido) como en el del contenido (el tema de la canción misma, empleo de lenguaje coloquial y de frases nuevas que quiebran la norma).

En el análisis de esta primera canción se visibiliza —como anuncié en la introducción al presente artículo— el rol concreto que desempeñan los principios sobre los que Manu construye su arte en los diferentes niveles de sentido. Estos elementos artísticos e ideológicos, que he expuesto en la primera parte, conforman el discurso híbrido con el cual el artista pretende acercase a la mayoría, pues su propuesta es un arte para todos.

Bibliografía

AA. VV.: «Manu Chao. 'Todos tenemos derecho a la felicidad'. Entrevista exclusiva», *Desde abajo*, 118 (10-VI-2002), https://www.desdeabajo.info/ediciones/587-manu-chao-%E2%80%9Ctodos-tenemos-derecho-a-la-felicidad%E2%80%9D-entrevista-exclusiva.html (consultado 29-VI-2017).

[84] Según Peter Culshaw y Josh Kun, este pito de plástico cuyo sonido emula una bomba cayendo es muy popular en Tijuana, por lo tanto su sonido es un símbolo de esa ciudad. Culshaw (2013), *op. cit.*, p. 154, y Kun (2004), *op. cit.*, p. 335.

A. D.: «Entrevista. Manu Chao», *elclavo.com*, 27-IV-2012, http://elclavo.com/entretenimiento/musica/entrevista-manu-chao/ (consultado 27-VI-2017).

Ayuso de Vicente, María Victoria/ García Gallarín, Consuelo/ Solano Santos, Sagrario: *Diccionario de términos literarios*. Madrid: AKAL, 1990.

Babas, Kike/ Turrón, Kike: «El mito clandestino», *Rolling Stone*, 1-VIII-2001, http://www.rollingstone.com.ar/583610-el-mito-clandestino#top (consultado 22-VI-2017).

Blejman, Mariano: «Manu Chao, frente a su condición de líder social», *NO/sin fecha*, http://www.lahaine.org/musica/manu_social.htm (consultado 4-V-2017).

Cabré, David/ Font, Patricia: *Manu Chao*. Barcelona: La tempestad, 2004.

Castilla, Amelia/ Manche, Philippe: «Manu Chao estrena banda y prepara un nuevo disco. "Hago música como una autolimpieza. Es mi manera de soltar toda la rabia que tengo cuando veo cómo funcionan las cosas"», *El País/ La Vanguardia* (17-X-2005), http://www.rebelion.org/noticia.php?id=21453 (consultado 29-VI-2017).

Chevalier, Jean: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2007.

Culshaw, Peter: *Clandestino. In Search of Manu Chao*. London: Serpent's Tail, 2013.

Disturbios, Don: «Entrevistas históricas especial 200 - Manu Chao», *Mondo Sonoro*, 15-XI-2012, publicada el 1-V-1998, http://www.mondosonoro.com/entrevistas/manu-chao-especial-200/ (consultado 20-VI-2017).

Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN): «Cuarta Declaración de la Selva Lacandona», México, 1-I-1996, http://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/ (consultado 20-XII-2017).

Ertör, Irmak/ González Hidalgo, Marién/ Ráfols, Raimon: «Somos un altavoz. Una entrevista a Manu Chao», *Ecología política*, 51 (2016), p. 55, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5605787 (consultado 28-VI-2017).

Fröhlicher, Peter: *Theorie und Praxis der Analyse französischer Texte. Eine Einführung*. Tübingen: Narr, 2004.

Galindo, Bruno: «El francés errante», *El país de las tentaciones*, 10/11-IV-1998, http://www.manuchao.com.mx/articulo5.html (consultado 22-VI-2017).

Gil, Pablo: «Manu Chao, borrón y cuenta nueva», *elmundo.es*/ publicado en *La Luna de Metrópoli*, 30-VIII-2007, http://www.elmundo.es/elmundo/2007/08/30/cultura/1188508275.html (consultado 27-VI-2017).

Hernández, R. A./ Polanco, Yinett: «Mi teoría es que toda esa energía que tengo en el palco viene de mi miedo a subirme en él», *La Jiribilla*, 21-X-2009, http://www.rebelion.org/noticia.php?id=93568, (consultado 29-VI-2017).

King, Stephen A.: «Protest Music as "Ego-Enhancement". Reggae Music, the Rastafarian Movement and the Re-Examination of Race and Identity in Jamaica», en: Peddie, Ian (ed.): *The Resisting Muse. Popular Music and Social Protest*. Aldershot: Ashgate, 2006, pp. 105-118.

Knauth, Karl Alfons: «Weltliteratur: von der Mehrsprachigkeit zur Mischsprachigkeit» en: Schmitz-Emans, Monika (ed.): *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg: Synchron, 2004, pp. 81-110.

Kun, Josh: «Esperando la última ola. Waiting for the Last Wave. Manu Chao and the Music of Globalization» en: Fernández L'Hoeste, Héctor/ Pacini Hernandez, Deborah/ Zolov, Eric (eds.): *Rockin' las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004, pp. 332-346.

Lavín, Enrique: «David Byrne conversa con Manu Chao», *DDOOSS*, XII-2001, http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Byrne_ManuChao.htm (consultado 27-VI-2017).

Lebrun, Barbara: *Protest Music in France. Production, Identity and Audiences*. Aldershot: Ashgate, 2009.

Lopardo, Ezequiel/ Martin, Lucas: «Es la vida, deja entrar la casualidad», *Trinchera*, 14-XI-2015, https://revistatrinchera.wordpress.com/2015/11/14/entrevista-a-manu-chao-es-la-vida-deja-entrar-la-casualidad/ (consultado 27-VI-2017).

Luaces, María Belén: «Cuando en las calles nadie duerme y el corazón se despierta», *Sitio al margen*, 13-XI-2000, http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/entrevistas/mchao/ (consultado 22-VI-2017).

Manrique, Diego: «Manu se deja tocar», *Tentaciones*, 4-V-2001, http://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul_016.htm (consultado 1-V-2017).

Ramos-Jordán, Alicia: «Spaces of Self-representation in Transmodernity. Cheb Balowski's El Moro Rumbero del Call and Manu Chao» en: López-Calvo, Ignacio (ed.): *Peripheral Transmodernities. South-to-South Intercultural Dialogues between the Luso-Hispanic World and "the Orient"*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 300-316.

Robecchi, Alessandro: *Manu Chao. Música e liberdade*. Vigo: Xerais, 2001.

Runte-Collin, Annika: *ChanSongs. Mehrsprachigkeit im zeitgenössischen französischen Chanson*. Hamburg: Dr. Kovač, 2013.

Valiño, Xavier, «Manu Chao. El nómada más lúcido», *Ultrasónica*,13-I-2008, http://www.ultrasonica.info/ultrasonica-1998-entrevista-con-manu-chao/ (consultado 21-VI-2017).

Vérol, Andy: *Der Clandestino*. Höfen: Hannibal, 2010.